

当传统观演文化遭遇短视频时代的新挑战

法律的标准答案与文化空间的特殊性

主持人:传统观演文化——包括剧场和电影院——在短视频时代遭遇的挑战是一个复杂的命题,我想我们索性以一种简单的方式切入:对于在影院和剧场内的拍摄拍照和直播行为,各位是赞成还是反对,为什么?

丛立先:从专业的角度来说,对于这种情况,法律上是有行为边界和标准答案的。比如未经电影版权方和影院方允许,在电影院里偷偷地对电影进行全程直播,就是违法行为。

但如果从观影者拍了电影的一帧画面,配以其自己的评论或者感想发到社交平台,这种行为其实是在法律正常范围界限内的。法律赋予了每个公民以评论权,即任何一个公民都可以评论别人的作品,或者适当引用别人已经发表的作品来说明自己的某个观点或某个社会性的问题。

主持人:不过,很多时候引发争议的并不是评论,而是观众在电影院里拍摄屏幕的行为,也就是现在比较热的“屏摄”。

丛立先:是的。但屏摄的对象一般是电影的内容,屏摄者对着银幕拍下的是电影里的一帧画面或者有限的几帧画面的话,应认为是合理使用行为。著作权法第24条第二款即规定了这种合理使用行为。它的原文是:为介绍、评论某一作品或者说明某一问题,在作品中适当引用他人已经发表的作品。而所谓适当引用,就是其引用作品的行为没有影响该作品的正常使用,也没有不合理地损害著作人的合法权益。这就是法律规定的界限。

另外我想补充一点:除了法律规定之外,社会治理中还有一种非常有效的手段,就是合同规范——通过当事方的契约来对行为作出约定。观演须知也好,观影守则也好,都属于这一范畴。一旦双方达成协议——在我们的讨论语境里,就是观众买了票,就意味着接受了这一约定;如果乙方出现了违反合约的行为,甲方有权利以此为由进行制止。

梁君健:我认为是否适宜拍摄应该分场合讨论。

首先,在电影院里拍摄屏幕并不合适。虽然我对法律了解不多,但从观影体验的角度来看,在电影院拍摄时,手机屏幕的亮度会干扰其他人的观影体验。影院本身被预设为一个无强光干扰的黑暗空间,旨在为观众营造一种梦境般的观影环境。尽管是集体现看,但每个人都仿佛置身于一个独立的黑暗空间中,沉浸在屏幕上呈现的梦境中。因此,从文化和消费空间的角度看,拍摄电影屏幕是不合适的。

举一个极端的例子,如果我去篮球场观看球赛,拍摄乃至直播是完全可以的。这是因为体育赛事的氛围本身就是开放和互动的。观众之间的交流和互动,包括加油甚至倒彩声,都是这种场合的一部分。

再考虑剧院或剧场这样的场合,它们对拍摄接受程度可能就需要根据具体情况来进一步判断,需要考虑到该文化空间的规定性。例如,在晚清和民国时期,戏院是一个热闹的公共空间,观众在观看演出的同时,可能还会有人聊天或卖小吃。在这样的环境下,拍摄甚至直播可能被视为可接受的。

然而,当演出进入当代剧场空间,进行拍摄就可能违背了这些空间的文化规定性。因此,是否可以拍摄或直播,除了法律因素外,也与我们如何定义这个文化空间,以及在特定的历史和文化习惯下,我们如何认定这个空间和达成关于这个公共空间的共识密切相关。这一点特别重要。

主持人:梁老师提到了一个概念:文化规定性。可能有人就会提出来说:我不觉得看电影时旁边有一个屏幕亮着是对我的干扰,我都习惯了。对于新媒介环境下成长起来的一代人而言,我相信这种情况是存在的。所以,一旦讲到观演场所作为文化空间的性质,这个情况会更加复杂,这可能也是为什么看起来好像刚才丛老师说的,它又在法律上其实规定得非常明确,但是在实际上又引发了那么多的争议。

梁君健:的确,我也经常去影院看电影,发现今天的人们对影院环境存在着不同的态度和期望:一部分人认为影院是一个可以让人自由自在的空间,而另一些人则认为观影是一种近乎神圣的体验。这种差异在电影节或者艺术院线尤为明显:哪怕是平常小私语的私语或接电话,都可能遭到旁人的指责甚至驱赶。

这就是为什么讨论文化的规定性至关重要。与法律或法规相比,文化的规定性更为柔性,不同人对这种规定性的理解也各不相同。这种多样性意味着,尽管我们共处一个空间,但对这个空间的预期和行为准则可能截然不同。这种差异不仅体现在是否可以在影院内拍照或使用手机上,也体现在对观影体验的尊重和期望上。理解和尊重这种文化规定性,对于维持公共空间的和谐至关重要。

水晶:前面梁老师是区分了不同的场合,那么我觉得可能还要分几个层面来进行讨论。首先是法律层面。法律规定的是最基本的底线。然后,有些行为不违法,但是它会过渡到

拍照、打卡、分享……这些短视频时代大众已经司空见惯习以为常的行为,一旦进入到影院和剧场等特定文化空间,便引发了强烈的化学反应。

分歧由此出现:反对者认为其干扰了观演秩序,赞成者认为其助力了文化传播。二者各执一词,其背后是不同文化需求的碰撞及各自的合理性。

在新的媒介环境中,线上线下能否和谐共生?本期文艺圆桌,我们邀请学界、业界代表对此展开讨论。

——编者

嘉宾:丛立先 华东政法大学知识产权学院院长、教授
梁君健 清华大学新闻与传播学院副教授
水晶 戏剧评论人,爱丁堡前沿剧展艺术总监
主持:邱岭 本报记者

一个所谓的道德层面。比如在影院进行屏摄的行为,刚才丛老师已经说了不违法,但是梁老师也说,这会到对周围人造成影响。于是不管从公共空间的定义也好,还是从观演素质也好,就成为了争议地带。

此外我认为还需要考虑到一点:不同的场域、不同的行业有不同的规定,而规定的决定权在于版权所有人和活动组织者。尤其是很多剧场,都会在观演须知中强调演出期间禁止拍照和摄影,这个决定一方面是剧场作出的,另一方面是演出的版权方有作出这一主张的权利。那么作为观众,就有义务理解、尊重和遵守这一要求,而不是以自己认为有没有干扰到他人作为标准。现在的主要矛盾点在于,演出形式在不断变化,不同演出门类也有了不同的规则。

比如戏曲演出就是一个非常独特的领域。正如前面梁老师所说,戏曲演出有自己的观演传统,这些传统一部分延续到了今天,为剧场管理者制造了一定的管理压力。另一方面,今天的戏曲市场处于一个相对弱势的地位,因此无论是剧场管理者还是演出者,都很希望借助新媒体来进行更大范围的传播,有时候就难免会放任观众的拍摄甚至直播行为。与此同时,随着现场演出的样貌越来越多样,现在也出现了一些所谓打卡式的演出,主办方为了扩大影响力,会鼓励观众现场拍摄然后在社交平台上广泛传播。

无论是被动放任还是主动鼓励,都会反过来对整个行业造成困扰,因为缺乏观演经验的观众会因此无法区分到底哪些场合可以拍摄哪些场合不可以拍摄。这就需要剧场管理者或者演出方跟观众进行更加耐心的交流来告知自己的规则。

对规则的尊重与文化价值的共享

主持人:的确,随着演出市场的日益繁荣,我们希望更多以前没有进入过剧场和影院的“小白”能够来到电影放映和舞台演出的现场,共享文化发展的成果。如何向这些新入场的观众普及种种观演须知和贴士,就成为摆在从业员面前的一道难题。

水晶:我非常认同主持人说的,向观众普及必要的观演准则是一个难题。之前国内的演出行业花了将近20年的时间,尚没有将它变成大家普遍接受的共识,新的媒介时代又来到了,于是新的问题随之产生。

很多人可能不知道,最早采用激光笔提醒观众不能现场拍摄的就是我们。因为早年我们开始做现场演出时——我记得是《暗恋桃花源》,不光是观众没有这方面意识,剧场管理方也缺乏应对的能力,只能我们自己的工作人来想办法,甚至还跟观众发生过冲突。

后来我们做爱丁堡戏剧展,因为有很多国际演出团队进来,在版权方面的要求就更加严格。比如当时在官方微博上转发观众评论是非常重要的推广手段,但我们有一个原则,就是如果观众评论里出现了他在演出现场拍摄的照片,不管这一条评论写得多么精彩我们都不会转发。因为我们担心这种转发会对其他的观众造成误导,以为在现场是可以拍照的。还有一些沉浸式演出,比如《不眠之夜》,那是连手机都不能带进场的。

任何演出从本质上讲都是一种商品,而每一位购买了这一商品的消费者,都应该能够平等地享受到这个商品。要实现这一点,既需要从从业者做好每一个环节来保障观众能够获得最好的观演体验,同时也需要每一个消费者遵守规则。

从这个角度来看,今年春节档闹得沸沸扬扬的某名人屏摄事件,引发公众普遍不满的其实不是他的屏摄行为,而是他在事后如何应对。这件事可能确实不至于上升到法律层面,但我们不是希望营造良好的观看环境,让更多人能够在影院、剧场这样的场所获得足够的艺术享受?他作为公众人物,特别是文艺界的公众人物,原本是可以借此机会对大众进行更加积极正面的引导,把坏事变成好事的。

主持人:刚才水晶说到新的媒介时代到来,带来了新的问题。的确,在今天这样一个自媒体和短视频无处不在的时代,情况变得更加复杂。一方面观看者有分享的需求,另一方面作品的版权方和剧场的经营者也有传播乃至“出圈”的需求。如何在守住底线的前提下,实现“现场”和“线上”的融合,扩大艺术作品的传播力和影响力,恐怕是非常考验从业人员智慧的。

水晶:观众需要遵守相关的规定,演出方和剧场方也需要更加积极地创造一种可能性,来满足今天的观众在观影或者观演活动中产生的新需求。

实际上国内很多机构已经开始了种种尝试。比如在有些演出结束后,会把高清剧照放到微信公众号上供观众下载;或者观众在入场前就会看到门口有一个二维码,扫码入群之后,就能第一时间获得当天演出的官方高清图照。还有一些演出会在谢幕之后为所有主创和观众拍一个大合影,通过各种社交平台上的官方账号推送给观众,对于观众来说就是一种特殊的打卡留念方式。

梁君健:这里涉及到的两个关键问题,其中之一就是所谓的“打卡文化”。实际上,当我去看演出时,也注意到了一些官方提供的二维码。这在理论上解决了观众需要拍照留念的需求。然而,依然有许多观众选择自己拍摄。这种行为背后反映的是一种希望通过拍摄参与其中的愿望,进而将观演体验个性化,作为一种纪念。这些自拍的照片,尽管可能质量不高、画面不清晰,但对拍摄者来说却是独一无二,因为这是他们亲自记录的时刻。

这种现象说明,人们对于个性化体验和纪念性时刻的渴望远远超过了简单地获取一张照片。这也是为什么即便存在更优质的官方图片,人们还是选择用自己的方式记录体验。这种做法不仅是为了“打卡”某个地点或事件,更是一种个人参与文化发展的成果。因此,尽管提供官方高质量照片是一个减少影响他人观影体验的好方法,但理解和尊重观众记录个人体验的需求同样重要。这种需求指向了一种更深层的文化现象,即个人希望通过自己的视角和方式,留下与众不同的印记。

主持人:可能还有一种心理,就是官方提供的这些照片里面没有一张能触动我的,而我要把自己觉得最触动的那一秒定格下来。

梁君健:是的,拍摄行为已逐渐成为我们日常生活的一部分,但它与观看演出的剧场文化之间存在一定的冲突。我们需要找到方法,更好地衔接这两种文化,让越来越多的观众意识到拍摄是有特定场合的,拍摄过程中需要尊重他人及该场合的规定。这是问题的一个方面。另一方面,随着人们越来越觉得“什么都不让拍”,关于拍摄的争议也越来越多,尤其是在旅游景点、文物古迹和博物馆等地。

我自己也关注到,越来越多的博物馆和文化单位开始允许拍照,条件是不使用闪光灯,以避免对某些文物造成伤害。然而,仍有一些地方如敦煌研究院坚持禁止拍照,原因是拍照会增加游客在洞窟内的停留时间,从而增加对壁画的伤害。这种政策背后有其科学依据。除了这些特定场所之外,我认为在某些情况下,如半户外展览等,逐步放宽拍照限制是可行的,因为这种环境下拍照造成的伤害很有限。

现代社会越来越重视服务质量和吸引年轻游客,许多文化单位已经逐步开放拍照权限。这不仅是一种对消费者需求的响应,也是一种好的发展趋势。然而,在享受拍照权利的同时,我们也应意识到自己不仅是消费者,更是公民,是共享文化规则的一部分。正如某些讨论所指出的,法律和道德的界限在这里显得尤为重要,但更关键的是作为现代社会成员的自我意识和责任感。

这些争论与不和谐不一定是坏事,它们实际上促进了社会共识的形成,让我们看到问题的多维度,理解问题的深层含义。通过公共讨论和辩论,甚至是争执,帮助我们更好地理解和尊重共享的文化价值观和社会规则。这个过程本身就是一种教育,促使我们成为更有责任感、更理解共享文化价值的现代人。



辛柏青在《苏堤春晓》中饰演苏东坡。剧照由中国国家话剧院提供

如果不以服饰为标识,舞台上的时空不一定是大宋朝。因为,纠结于“挑”的发音、嗔怪苏轼总是挑自己毛病的人,不太像威严皇帝;那几位争相自我表现、多少显得洋洋自得的人,也不容易跟唐宋八大家画上等号。尤其活泼恣意中处处显得那么“不懂事儿”的苏东坡,常常借越臣子的本分,要由圣上提醒,才能有片刻把握进退分寸。

当这个大宋朝、这个苏东坡、这个欧阳修、这个宋天子,都被有意朝着家常、有趣、可爱的方向塑造,田沁鑫导演的《苏堤春晓》超乎了我们对历史的固化想象。

我们的身边人苏东坡

对于《苏堤春晓》而言,历史是正在进行时,是活泼的人生现场。历史人物、历史事件、历史过程与历史生态,其实与我们正在经历的现实无异,它只是换了时空、换了主人公。因此,舞台上的苏东坡跟我们相隔不远。

剧作着力塑造的是一个丰富、多面、有趣的苏东坡形象。他是释放异禀的天才,是名震四方的大文豪,是心系民生的地方官,是宦海浮沉的苦读者。他既有“把酒问青天”的豪情逸兴,也有疏浚西湖、修六井、筑苏堤、抗天灾的现世功业。二十岁进京应试时,他那篇为主考官欧阳修激赏的《刑赏忠厚之至论》所讨论的济世安民之道、忠厚仁爱之德,是其初心亦是终生信仰。“苏大人”这个舞台形象,是中国传统文人修齐治平理想的集中体现。

千年并不遥远,中国读书人的天下情怀,是舞台上极具生命动感的历史,也是作为一种文化传统绵延的现实。苏东坡形象的典型性也恰在此——他经世致用的努力作为,正是中国文人素来的志向和抱负。这也是为什么剧作在他第二次赴任杭州后一次次赈灾、上书、请命等流水账般缺乏戏剧性的叙事上花费时间的原由;同时也是他在文人与官员两个角色间没有分裂感的缘由所在。

对于苏东坡,做文人当快意江湖,做官员则济世安民,二者并不存在绝然的矛盾,前者是性情,后者是情怀与责任。

值得注意的是,除了作为中国传统文人的代表,这个苏东坡还非常性格化,生动得仿佛邻家大哥。他有深情,对亡妻“不思量,自难忘”;有赤子心,常常不谄世事;有虚荣心,偶尔自我炫耀;有幽默感,能够自我解嘲;逆境中易于情绪低落,同时也善于苦中作乐。这样一个苏东坡,就是我们的身边人,一个令人心生亲近的大人物。因为他,大宋变得亲切,历史也不再端着架子。

游戏中的轻快历史

放下架子的历史是轻快的历史。《苏堤春晓》秉持轻快美学完成了历史叙事,全剧充满了游戏性和喜剧氛围。在这里,游戏既是一种态度也是一种方法。

戏一开场,皇帝读错多音字,唐宋八大家依次出场,欧阳修不断强调自己排名第一,曾巩被介绍为“唐宋八家中最没名的”,苏轼以自己两个儿子分占三家为傲……开场即定调,这些极富谐趣的设计,突破了观众对历史正剧的期待。接下来,田沁鑫有意突出戏剧的游戏特性,演员随时在角色内外、生死两界、梦境与现实之间跳进跳出。

譬如在调侃戏谑时,苏轼几次以旁观者姿态评价“怎么这么贫?”苏轼发妻王弗,逝后捧着自己牌位上场,开解作为苏轼继室的堂妹,姐妹俩用四川话问你问我答畅快如流,直到堂妹惊觉触到供香的香头;最精彩的是黄州一梦,船舱和手杖的活用,让基于意识流的梦境更加自由,欧阳修、王安石、司马光等人跨越船舱即上船与苏轼对话,借过手杖即拄杖而逝,戏见、天地、生死中暗暗容纳了苏轼赤壁作赋的情感。

此外,剧情进展常常穿越时代,角色语言里不断融入当代语汇。苏轼感慨“明月几时有”时,众演员接口齐唱“把酒问青天”,是观众熟悉的后人谱曲的当代歌曲;统筹部署救灾时,苏轼格外重视媒体作用,特别要求不能忽略自媒体,后期报道还采用了直播形式,下属们则用“加班、熬夜、熬大夜”来描述工作状态……这些今为古用的桥段产生了极强的喜剧效果。

通常,历史剧台词以拟古为追求,多古雅文气。《苏堤春晓》却偏偏要拟今,似乎有意消泯古人与今人的差异,借此强化作品的游戏色彩。就连道具,田沁鑫也不追求仿古拟真:大臣上朝的笏板不过是小小纸片,给演员手拍青喝水时送上的竟是保温杯。

从上述角度看,“戏说”似乎适用于用来概括这部剧作的美学方法和风格。但是,鉴于若干年来,“戏说”约等于消解历史严肃性的同义词,而《苏堤春晓》的历史既有据可寻又富含内在庄严,所以还是以“游戏”为关键词理解作品,更不容易引起歧义。

田沁鑫做戏追求极致,游戏是她有意“露底”的戏剧技巧。她就是要把全套做戏的路数都露给观众。于是,剧场的空气既严肃认真又活泼轻快。历史和历史人物的严肃性并不巍峨,而是平易可亲。借助游戏态度与方法,创作者突出了《苏堤春晓》与历史正剧的区别,彰显了其轻俏的喜剧风格。

而这样的处理方式一定是会引发争议的,赞同者认为其实现了与当代观众的审美沟通,反对者则认为有堆砌和失控之感。

舞台上的中国传统美学

配合轻快美学,《苏堤春晓》的舞美也非常轻盈。舞台布景由十七块屏风状超高LED屏和几层全息纱幕组成。背景分区区的LED屏上徐徐流动着宋画意韵,有萧疏淡远的山水、千姿百态的人物、起伏的波涛、五彩的赤壁,还有竹影半竿、雨丝潺潺……可透视的纱幕既塑造出亦真亦幻的视觉形象,也产生了虚实相生的美学意境。每当纱幕升起、舞台提亮,人物便由虚入实,故事便活色生香。

在空阔的舞台上,灯光设计实现了空间塑造功能,也起到突出人物身份和剧情重点的作用。令人印象尤其深刻的,是几位皇帝先后出场时,灯光瞬间划分出的舞台空间。暖黄色的灯光从背景任意一块大屏直切下来,铺展至台唇,由纵到横形成一块狭长的立体化舞台光影空间,视觉的连续性与延展度既大手笔分割了表演区,又以极简的线条和有辨识度的光色强调了天子身份的特殊性和决定性。剧终时,苏东坡巨幅画像在一条竖屏上亮起,随即,左右两侧的竖屏一条条黑下去,舞台也渐暗,众演员集体面向舞台唯一的明亮处——向苏东坡致敬。这些设计,都通过引导观众视觉聚焦划出了戏剧段落重点,实现了灯光的表意功能。

整体看,诗意化的舞美设计对应着中国传统文人的雅趣,内蕴了中国传统美学中只可意会的冲淡与空灵之美。在这个简洁、开阔的写意舞台上,《苏堤春晓》表现的历史时代、人物情怀、文化传统、美学意趣浑然一体,宛若天成。

在简约、素朴的宋韵中贴近苏东坡,苏东坡形象越来越可亲可爱。他转换于诗人与官员两种身份间,不党不群、不激不随、能文能武、能屈能伸,以一生的坎坷与达观,证明了自己“初心如此,老来亦然”。正因此,《苏堤春晓》至少能够让我们爱上诗词中、宦海里、舞台上的苏东坡——如此庄重又如此诙谐,如此稀有又如此家常。

(作者为文学博士、文艺评论人)

看台

谷海慧

评话剧《苏堤春晓》

「不懂事儿」的苏东坡